

研究ノート

記憶の中の音楽文化像

―二〇一五年～一六年の幾つかのイベントに見る音楽文化／一九七〇年代

「ニューミュージック」の歌詞の成立(2) ―

広瀬 正浩

はじめに

私は二〇一五年度より、科学研究費助成事業・基盤研究(C)(一般)「一九七〇年代以降の日本の大衆音楽における「ニューミュージック」に関する総合的研究」を、馬場伸彦(甲南女子大学)、水川敬章(愛知教育大学)とともにに行っている(二〇一七年度まで)。この研究における調査のために私は、一九七〇年代以降の日本のポピュラー音楽、とりわけ「ニューミュージック」と称されてきた音楽に関連した展覧会やイベントに幾つか参加し、一九七〇年代の音楽が現代の日本文化にどのような影響を与えるものかを考える機会を得てきた。そこで本稿では、研究の中間報告的な意味合いも込めて、これまで私が参加してきたイベントの内容とその意義について考察し、当時の音楽が現代にどのように接続されるものであるのかを確認する。

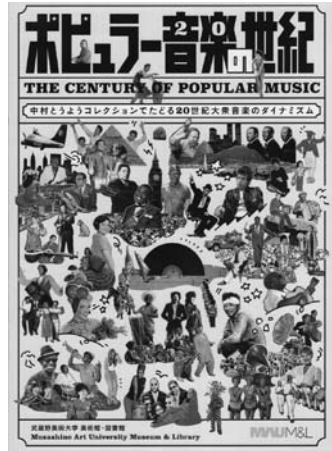
本稿で取り上げるのは、以下の四つのイベントである。

- (1) 「ポピュラー音楽の世紀 中村とうようコレクションでたどる20世紀大衆音楽のダイナミズム」(二〇一五年五月二十五日～八月一日、武蔵野美術大学)
- (2) 「70'sバイブレーション」(二〇一五年八月一日～九月二三日、横浜赤レンガ倉庫1号館)
- (3) 「東京アートミーツینگVI TOKYO 見えない都市を見せる」(二〇一五年十一月七日～二〇一六年二月四日、東京都現代美術館)
- (4) 「宮沢章夫、牧村憲一に質問する～70年代日本ポップス史を聞く～」(二〇一六年一〇月七日、LOFT9 Shibuya)

なお本稿は、広瀬正浩「二〇一五年の松本隆の発見と喪失 一九七〇年代「ニューミュージック」の歌詞の成立(1)」(椋山女子園大学国際コミュニケーション学部『言語と表現 研究論集』第一三号、二〇一六年三月)から連続するものである。

一、評論家という立場――「ポピュラー音楽の世紀」考

最初に取り上げるのは、二〇一五年に東京都小平市の武蔵野美術大学美術館で行われた展覧会「ポピュラー音楽の世紀 中村とうようコレクションでたどる20世紀大衆音楽のダイナミズム」である【図1】。会期は二〇一五年五月二十五日～八月一日であった。私



【図1】は水川敬章とともに、二〇一五年七月一日に視察した。

中村とうよう（一九

三二～二〇一一年）は

日本を代表する音楽評論家である。一九六九年に編集長として

『ニューミュージック・マガジン』を創刊し、精力的な評論活動を行った。『大衆音楽の真実』（一九六八年、ミュージック・マガジン）や『ポピュラー音楽の世紀』（一九九九年、岩波書店）などの著書もある。アメリカのポピュラー音楽や「ワールドミュージック」についての造詣が深かった。中村は二〇〇六年に、自身所蔵のSPやLPなどの音声資料や世界各地の民族楽器や音楽関連書籍など約五万点を、武蔵野美術大学美術館・図書館に寄贈している。本展覧会は、その中村のコレクションを紹介しながら、中村の目を通して捉えられた「ポピュラー音楽の世紀」としての二〇世紀を振り返るというイベントであった。

会期中は、二〇世紀のポピュラー音楽に関連した九つの企画が催されていた。例えば、「世界の蓄音機 蓄音機博士に聞く蓄音機の歴史とその底知れぬ魅力」（二〇一五年五月三〇日、マック杉崎、田中勝則）という企画では、蝸管レコードやSPレコードなどの音源を聴きながら、アメリカン・ルーツ・ミュージックについてのトークが行われた。また、「ハワイ音楽の輝かしき秘宝 スラック・キー・

ギター奏法の名手が奏でるハワイ音楽の魅力の原点」（二〇一五年六月二七日、山内雄喜、田中勝則）では、一九七〇年代からスラック・キー・ギター奏法を研究している山内雄喜がこの奏法の歴史や楽しさなどを、実演を交えて語った。そして私と水川が参加した「アナログ・レコードに聞くアメリカ音楽黄金期 ロック以後のアメリカ音楽とは違う、初期アメリカ音楽のゴージャスでリッチな世界をとことん楽しむ」（二〇一五年七月一日、萩原健太、田中勝則）では、音楽評論家の萩原健太をゲストに迎え、ロックが生まれる以前のジャズやブルース、初期カントリーなどに触れる会が催された。

この萩原健太の登場回は、私たちが行っている共同研究にとって重要な回であった。というのも、一九七〇年代の日本のポピュラー音楽の担い手であった細野晴臣や大滝詠一らが、作曲家や演奏家である前に、どのようなリスナーであったのかを考える材料を供給してくれるものであったからだ。実際にこのイベントで萩原は、当時のアメリカのロックンロールやポップスを流しながら、萩原の目を通して見えた細野や大滝についてのエピソードを語ってくれた。なお、細野や大滝の音楽的業績に触れた萩原の著書として、『はっぴいえんど伝説』（一九九二年、シンコー・ミュージック）、『70年代シティ・ポップ・クロニクル』（二〇一五年、Pヴァイン）がある。ただ、それらのこととは別に、この「ポピュラー音楽の世紀」という展覧会の全体を通じて、改めて感じさせられたことがあった。それは、音楽評論家という存在の大きさである。中村とうようや萩原健太ら音楽評論家は、実際に音楽創作に携わる作曲家や演奏家と随伴する関係にあり、彼らの音楽の重要な理解者でもあった。しか

しそれだけに留まらず、むしろ作曲家や演奏家以上に、音楽シーンを作り上げる存在であった。

既述のように中村は雑誌『ニューミュージック・マガジン』を創刊し、多くのライターによる音楽評論を世に送り出してきたが、彼らの言説とそれを受け入れる読者との協働によって、どのような音楽が高い価値を有しているかの基準が形成されていった。特に『ニューミュージック・マガジン』はその時代の先鋭的な音楽（洋楽が中心）を発信する媒体として、読者リスナー自身の音楽聴取の規範形成に多大な影響を与えてきた。一九七〇年代前半の音楽受容の状況を回顧する言説によると、当時少しずつ都市部を中心に輸入レコード店（タワーレコードやHMVなど）のような外資系ではなく個人商店）が登場し始めるのだが、品揃えは平均的なものであり、「例えば『ニューミュージック・マガジン』なんか載っているようなものは客注しないと入っていない、っていう感じ」¹であったという。このことは、『ニューミュージック・マガジン』が紹介する音楽が当時において先端的であり、それゆえに同時代のリスナーの好奇心を刺激し、彼らの音楽聴取の動機を供給し得たことを物語っている。音楽評論家がどのような音楽を評価し、それにどのような解釈を与えるかが、読者リスナーの音楽聴取を規定したのである。そして、複数の音楽評論家たちによって誌上で行われる「議論」が、読者を巻き込む形で展開されることもあった。例えば、これはまた機会を改めて論じることになるが、名古屋のロックバンド「センチメンタル・シティ・ロマンス」の音楽の評価をめぐる、中村と他の評論家が誌上で激しくぶつかり合い、読者もその議論に参加する、

などということが一九七五年にあった。

私が見学した武蔵野美術大学での展覧会「ポピュラー音楽の世紀」は、「ポピュラー音楽の世紀」と言いつつも、主役は「ポピュラー音楽」だけではなく音楽評論家もそうであったことを、まさに中村とうような業績を偲ぶというその実践を通じて明らかにするものであったと言えるだろう。二〇一六年に細野晴臣は、「音楽家にとって音楽評論家は親しみ深いとは言いが、的確な評論には耳を傾ける価値がある。そんな関係は今日では過去のこととの感もあるが（略）」²と語っている。この発言自体は、中村とうようなことを指したものではない。しかし、音楽評論家が、作曲家、演奏家、様々な音楽、そして読者を取り結ぶ結節点に立つ存在である（あった）ことを改めて確認する場として、この展覧会は存在したと言えるよう。

二、ビジュアル表現による記憶の喚起

——「70sバイブレーション」

「TOKYO、見えない都市を見せる」考

ここでは二つのイベントについて報告したい。

まず一つめは、二〇一五年八月一日から九月一三日まで神奈川県横浜市の横浜赤レンガ倉庫1号館にて開催された、「70sバイブレーション」というイベントである。「70sバイブレーション横浜実行委員会」による主催で、神奈川県新聞社、横浜市文化観光局、Dance Dance @ YOKOHAMA 2015 パートナー事業が後援となっている。私は二〇一五年八月七日と七日に水川敬章、馬場伸彦と三

人で参加した。

このイベントについて、主催者のウェブページには以下のように説明されている。

ニッポンの70年代。それは60年代に生まれたカウンター／カルチャーの影響の中で、ニッポンのロックが生まれ、多彩なアーティストワークがショックを与え、若者の声が世の中を動かしていった正に現在につながる「原点」を育んだディケイド。

「70's パイブレーション」は、60年代末から80年代初頭までを視野に入れ、そんな70年代を「現物」のリアリティで体感するイベントです。⁽³⁾

つまり、そのイベントのタイトルからも分かることだが、「ニッポンのロック」や「若者」の文化が育まれた重要な時代として一九七〇年代を捉え、イベント参加者にその時代の空気を「現物」によって「体感」させることがここでは企図されているのである。興味深いのは、「若者の声が世の中を動かしていった正に現在につながる「原点」を育んだディケイド」という記述だ。この記述が顕在化させるのは、一九七〇年代の「若者」文化と現在の「若者」文化とを連続的に捉えることができるとする歴史観である。しかも、一九七〇年代を現在の「原点」としている点から、当時から現在までの推移を進歩的、発展的なものとして評価する見方がうかがえる。言うまでもなく、当時の「若者」の置かれていた状況と現在のそれとの間には大きな隔たりがある。例えば、情報技術の環境の違い（具

体的にはネットの有無）があり、ジェンダーをめぐる意識の隔たりがあり、戦争というものに対する距離感の違いがあり、都市と地方との格差の質の隔たりなどがある。そうした様々な領域に見いだされる隔たりに対し、二つのうちの一方を「始点」ないし「原点」としてもう一方と因果関係的に結びつけていくことは、両者の間に横たわっていたかもしれない決定的な亀裂を見ないで済まず、視野狭窄的な思考を形成してしまう。そればかりでなく、一方の成立の根拠として他方を回収しようとする、歴史における横領をも引き起こすことになる。「原点」というものの措定は、それほど政治的なものになるはずだ。しかも、「60年代」の状況を視野には入れつつも、一九七〇年代を「原点」として措定したことで、それ以前の「若者」文化を「前史」あるいは「歴史の外側」とする歴史観を構成してしまう。それは一九六〇年代より以前の、戦前から存在し、敗戦直後には過激な形で展開されたアメリカナイズーションの問題や、現在の「若者」文化にも暗く潜んでいる帝国の記憶（アジアに対する植民地主義的な想像力）の問題などを捨象してしまうことに繋がるだろう。

以上のように、主催者側の掲げる企画の趣旨文に潜在する歴史意識についてはいささか留意点があるのだが、この企画そのものは、一九七〇年代の音楽文化を具体的なマテリアル（ポスター、レコードジャケット、チケット、雑誌などの「現物」）を通して体感させようとする、意欲的なものであった。現物を通して当時の文化状況に精通している者の記憶を喚起し、そして当時の状況を知らない者の想像力を喚起するものとなっていた。また、一九七〇年代に東京・

本節で二つめに取り上げるのが、「東京アートミューティングⅥ」**OKYO**「見えない都市を見せる」である【図2】。これは東京都江東区にある東京都現代美術館にて、二〇一五年一月七日から二〇一六年二月一日まで行われていた展覧会である。これは広瀬単独で、二〇一六年一月一六日に見学した。この展覧会は音楽関係の展示というより、現代アートの美術家たちの作品展示が中心であり、「見えない都市を見せる」ことが狙いとされていた。「東京」という都市空間を「表象」として捉えることそのものは、決して珍し



い試みではない。しかし、この展覧会の開催意図を見ると、そこには政治的な思惑がはっきりと示されていた。以下に引用するのは、展覧会の開催に合わせ て刊行された図録兼書

籍の中の「はじめに」の一節であるが、これとほとんど同じ内容の文章が展覧会で配布された紙媒体の資料に掲載されていた。また、展覧会場の入り口に入ってすぐのスペースにも掲示されていた。

東京オリンピック・パラリンピックを2020年にひかえ、文化都市「東京」についての議論がさかになっていきます。デジタル化、商業化されたインテリジェントな文化の外観は、フラットでとらえどころのない荒野、洗練されるがゆえに冷たい氷河にも見えます。

1980年代、東京は世界的に注目される華やかな文化都市でした。サブカルチャーやポップカルチャーの豊かさに、アートの文脈を交差、リミックスして新しい文化を生み出す東京の想像力がそこで一度花開いたのです。四半世紀経った現在、東京は文化都市としてどのような姿を世界に、またここに住む私たちの前にあらわしているのでしょうか？震災で「永遠の日常」が継続しないことを知った私たちは、少子高齢化やエネルギー、移民問題などの危機を世界と共有しながら、新しいプラットフォームを模索しています。⁵⁾

つまりこの展覧会は、二〇二〇年に東京オリンピック・パラリンピックを開催することになる東京が、外側からどのように見られる都市であるのか省みることをモチベーションとしたイベントであった。この「自省」を通じて東京は「文化都市」としての自負を持つことができているようだが、「荒野」や「氷河」といった語で捉え

られてしまうような、決してポジティブに評価することができない自己像を見いだしたようでもある。また、二〇一一年の東日本大震災以降に意識されるようになる、様々な問題に対する不安も抱えているようだ。そのような東京という都市の自負心と反省心と不安とが混交する中で、「世界的に注目される華やかな文化都市」であった一九八〇年代の東京のイメージが、好意的なものとして召喚されるのである。このイメージの召喚は、「文化都市」としての自信回復を目的になされたものだ。右の文章は、東京という都市が抱えているナルシスティックな欲望をにじませつつ、「文化都市」としてのアイデンティティを固守しようとする政治的な文章であった。

都市の欲望ということでは、「見えない都市を見せる」というこの展覧会のテーマそのものの中に、その欲望は渦巻いている。「見えない都市を見せる」と主語が明らかにならない中で、何者かの意思が語られているわけだが、「見えない都市」なるものを見せようとするその欲望の主体には、「見えない都市」そのものが果たして見えているのだろうか。「見えない都市」の内実を把握し得ているのだろうか。「見えない都市」を見せようとするその欲望の主体が、自らの欲望の実現に都合の良いような都市イメージ、つまり「文化都市」としての自信を回復させてくれるのに適したイメージというものを、「見えない」状況に置かれていた「都市」の本来の姿であるのだとして、可視化しようとしているのではないだろうか。「見えない都市」なるものを見せようとする主体は、「都市」を見ることが叶わない者に対して特権的な立場を取っている。しかも、彼らのその特権は、「見えない都市」を見させられる者によって纂

奪されることがない。見させられる側の者にとっては「都市」は元々見えていないものであったわけだから、実際に見させられたそれが本当に従来不可視化されていたものであったのかを検証することができないのだ。そのため、「見えない都市」の可視化を司る者たちの権威の根拠を「欺瞞だ」と主張する資格を、彼らは持つことができないのである。したがって、「見えない都市」を見せようとする主体が、彼ら自身の欲望を充足してくれる都市イメージを恣意的に顕在化させ、「これこそが「見えない都市」の本当の姿なのだ」、「この本当の姿を可視化することができるのは私たちだけなのだ」と騙ることがあったとしても、「見えない都市」を見させられる者はそれを否定することができない。そして、その否定できないという立場が、相手側の特権性を承認することに繋がるのである。

ところで、この展覧会は一九八〇年代以降の日本の大衆文化に焦点を当てようとしているものであった。そのため、一九七〇年代の日本の大衆音楽を対象とする本研究の趣旨と多少ずれているように思われるかもしれない。しかし、本展覧会においてどのような時代の始まり⁶として一九八〇年代を捉えているかを探ること、その前の時代に対する意識を窺い知ることが可能となる。

この展覧会では、「TOKYO」を読み解く10のキーワード⁷として、一〇個のキーワードに基づく展示の分節を行っていた。その一〇個とは、「文化事象としてのYMO」「自己演出の舞台装置」「飛べなくなった魔法の絨毯」「何かが起こる前夜としての東京」「ポスト・インターネット世代の感性」「ダウンロードされ続ける東京」「東京の音／リリシズムを探る」「東京と私をつなぐ、極私的な風景」「公

共空間のリデザイン」「ワームホールとしての東京」である。この展覧会のメタ・キュレーションを担当しているのは長谷川祐子と難波祐子で、二人の下に六組のキュレーターが配置されていた。その六組とは、YMO+宮沢章夫、蜷川実花、ホンマタカシ、岡田利規、EBM17、松江哲明である。これらのうち、一九七〇年代の大衆音楽を対象とする本研究の内容と特に合致しているのが、YMO+宮沢章夫がキュレーションをしている「文化事象としてのYMO」である。

YMOとは、本稿第二節でも既に言及しているが、言わずと知れた日本を代表する伝説的なテクノポップ・グループで、細野晴臣、坂本龍一、高橋幸宏ら三人によって構成されたYellow Magic Orchestra（イエロー・マジック・オーケストラ）のことである。一九八〇年代のポップカルチャーを象徴するアイコンとして知られているが、結成そのものは一九七八年である。

「文化事象としてのYMO」の展示スペースを構成していたのは、YMOの当時のライブ映像、YMOがTVのCMに出演した際に用いられたオブジェや、彼らが来ていた衣装などであった。メタ・キュレーションを担当した長谷川祐子は、一九八〇年代のYMOに言及し、「可愛らしさ、奇妙さ、非人間的な身体、という特徴が今までになかったラディカリティを生み出した。非身体性、表象性、記号性、差異化の要素は、彼等が青春時代を送った60-70年代の身体性と感情の澱を浄化、リセットする。そこに新しさがあった⁸」と述べ、一九八〇年代のYMOが「非身体的なもの」を顕現する存在であったことを指摘している。キュレーターの宮沢章夫も、「それま

でのポピュラー音楽は割と泥臭くて身体性を強調するところがあつた。ロックなんかもそうですが、そこに洗練された非身体的な「テクノ」というイメージがYMOによってもたらされた。そうしたスタイルリッシュさに、多くの若者が飛びついたんだと思います」と、長谷川と同様のことを語っている。

しかし、おそらくは宮沢章夫が文責となる、展示スペース内に掲載された説明文には、実は、単なる「一九八〇年代Ⅱ非身体性」という図式には当てはまらない見通しが表示されていた。

当時の最先端のシンセサイザーとコンピュータを使った電子音楽は、YMOのテクノポップの代名詞となっており、電子音によるサウンドだけを聴いていると、身体性を極度に感じさせない。また1981年のウィンター・ライヴのように演奏機材を隠すようなステージセットでは、メンバーが演奏する様子がほとんどわからない造りになっており、演奏者の非身体性がより強調された形となった。だが実際には、YMOの演奏は、有線でつながれた巨大なシンセサイザーをスイッチやツマミで操作し、データロードに時間がかかる当時の機器の制約の都合上、ライヴでは数曲先のデータをその場でコンピュータに打ち込みながらロードするなど、はるかに身体的な作業に支えられていた。こうした手作業に支えられた電子音に加えて、機械のビートに合わせて演奏できる卓越した演奏家である3人のメンバーがいたからこそ、YMOの未来的なテクノポップのサウンドが可能となった。こうした非身体性に見え隠れする身体性もまた

YMOのもう一つの大きな特徴であった。(傍点引用者)

この右の引用によって示されている見解に、私も同意する。この文章が物語るのは、一九八〇年代の「TOKYO」の特徴として捉えられる「非身体性」というものは表層的なものであつて、長谷川祐子が「60―70年代の身体性と感情の澱を浄化、リセットする」として語る「過去との断絶」という歴史的事象も、実は表層的なものでしかない、というアイロニカルな事実だ。一九八〇年代Ⅱ非身体性」というイメージは、長谷川の欲望を充足するために恣意的に動員された都市イメージに他ならないのではないか。宮沢章夫は、非身体性という概念を「スタイルリッシュさ」としながら、それに「多くの若者が飛びついた」ことを指摘していたが、そうした「多くの若者」の動向は表層的なものでしかなかった、ということになる。「非身体性に見え隠れする身体性」というものがYMOによって体現されるとするならば、そしてその事実をこの展覧会を通じて明らかにするのであれば、「見えない都市を見せる」という主旨の展覧会が見させてくれたものは他ならぬ「身体性」だったということになる。皮肉な言い方になるが、長谷川の一九八〇年代論を裏切るような展示が行われていたということが、この「東京アートミーツینگVI」TOKYO「見えない都市を見せる」の魅力の一つなのかもしれない。

非身体性を顕在化させたというYMOの業績は、東京という「文化都市」の文化事象として展示されていた。一九八〇年代の東京がYMOを生み出した、と語っているに等しいだろう。しかし実際に

そのような「非身体性」を演出していたのは、「はるかに身体的な作業」に従事し、卓越した演奏能力を有した音楽家の身体であったのだ。この音楽家の身体がなければ、「TOKYO」の非身体的な「文化事象」など成立させ得なかった、ということなのだ。その意味で、一九八〇年代の都市文化を考える上でも、一九七〇年代の音楽家の「身体性」の質に再注目する必要がある。

三、一九七〇年代の記憶——「宮沢章夫、牧村憲一に質問する」考

本稿で最後に報告するのが、二〇一六年一〇月七日の東京都渋谷区のLOFT9 Shibuyaで行われたトークイベント、「宮沢章夫、牧村憲一に質問する〜70年代日本ポップス史を聞く〜」である。これは広瀬が単独で参加したものである。

宮沢章夫は、前節で言及した展覧会「東京アートミーツینگVI TOKYO」見えない都市を見せる」における「文化事象としてのYMOM」のキュレーターでもあった人物である。劇作家・演出家で、「ラジカル・ガジベリピンバ・システム」や「遊園地再生事業団」を結成していた。近年では、NHKのEテレの番組「ニッポン戦後サブカルチャー史」の講師役を務め、一九七〇年代の大衆音楽についても批評的に言及を行っている。一方の牧村憲一は、音楽批評家で加藤和彦や竹内まりや、フリッパーズ・ギターなど数々のアーティストのアルバムの制作や宣伝に携わってきた人物で、『未来型サバイバル音楽論』（津田大介との共著、二〇一〇年、中央公論新社）や『ニッポン・ポップス・クロニクル1969-1989』（二〇一三年、スベ-

スシャワーネットワーク）などの著書もある。一九七〇年代の音楽に關して言えば、一九七〇年に中津川フォーク・ジャンボリーの実行委員としてアーティストのブックキングを担当したり、CM音楽制作の世界に大滝詠一を招き寄せたり（大滝と大森昭男とを出会わせる）、シュガー・ベイブやセンチメンタル・シティ・ロマンスのプロモーションに携わったりなどしていた。

このトークイベントは、牧村憲一の当時の経験やそれに対する実感などを回想しながら語るという形で進められた。そのため、筋道のはっきりした話ではなく、連想が連想を生み出していくような広がりを持つ話ではあったが、それゆえの魅力を持ったトークであった。六文銭の小室等と別役実との関係性に言及しながら、一九七〇年代当時の音楽が演劇と接点を有していたこと、東京のフォーク音楽界は演歌を「見えないもの」にしていた反面、大阪のフォークは東京のフォークを「見えないもの」にしていたこと、はっぴいえんどと内田裕也との間に顕在化した「日本語ロック論争」には「経済闘争」的な側面があったことなど、当事者の目に映った一九七〇年代の音楽事情が、牧村の記憶を遡るようにして語られていった。このときの牧村の話の内容の一部は、牧村憲一『ヒットソング』の作りかた 大滝詠一と日本ポップスの開拓者たち』（二〇一六年、NHK出版）の記述と重複している。特に、はっぴいえんどの活動を終えた大滝詠一がCM音楽制作に携わるようになり、「サイダー'73」を発表した経緯についての話は、『ヒットソング』の作りかた』においても言及されている。

牧村憲一は、一九七〇年代の音楽文化の特徴を以下のように説明

している。

様々な才能が世の中に登場した一九七〇年代は、その前の六〇年代と比べて圧倒的に面白い時代でした。

まず六〇年代と七〇年代の音楽の違いは、情報量の多さとスピードです。六〇年代は輸入レコードを手に入れることすら大変という時代で、アメリカで流行った音楽との「時差」がありました。それが七〇年代になると、続々と増え始めた輸入盤レコード店に行けば、アメリカで発売された一週間後には買うことができるというぐらいには、「時差」が縮まってきた。

洋楽に憧れた若者たちは、輸入盤あるいはFEN (Far East Network)。在日米軍のためのラジオ放送。現AFN) などから流れてくる洋楽をダイレクトに取り入れ、単に聴いて楽しむだけに飽きたらず、実際に自分たちで演奏したり歌ったりすることと「なぜ自分はこんなにもこの音楽に快感を感じるのか」ということを意識するようになったのです。

そして、そうやって手に入れたレコードを何百回と聴き込み、ときには来日したアーティストたちの生の演奏を聴くなどして、自分たちの演奏技術を上げていきました。七〇年代は、アメリカの音楽シーンの潮流に日本が直接的に感化された時代でした。⁽⁸⁾

一九七〇年代において充実化した「情報量の多さとスピード」によって、「洋楽に憧れた若者たち」の洋楽へのアクセスが、「続々と

増え始めた輸入盤レコード店」を通じて容易になったことがその時代の音楽文化の特徴であると、牧村は述べている。ただ、その輸入盤レコード店「続々と増え始めた」という音楽流通状況は、日本のどの地域にも当てはまるものではなかったはずだ。「洋楽に憧れた若者たち」の需要に応じられるのは、渋谷など一部の都市に限定されるのではない。牧村自身、渋谷に生まれ、渋谷を職場としてきたのだが、宮沢章夫とのトークの中でも渋谷という場所における音楽文化の発信拠点としての意義を言及していた。渋谷は後に「渋谷系」と呼ばれる音楽の象徴的な場所として、音楽愛好家たちの間で理解されるようになる(牧村自身も「渋谷系」の登場に貢献した)。そうした「渋谷系」のありようを考察する上でも、一九七〇年代の音楽と都市の関係性について検証する必要があるだろう。特に、地方都市において「ニューミュージック」とはどのようなものであったのか、という問題が重要だ。

まとめ

今回私は、二〇一五年から一六年にかけて、科学研究費助成事業・基盤研究(C)(一般)「一九七〇年代以降の日本の大衆音楽における「ニューミュージック」に関する総合的研究」に関連して行った調査として、「ニューミュージック」に関わる四つの展覧会やイベントに参加した。その報告を本稿で行ったわけだが、この四つの調査を通じて改めて確認されたことがあった。それは、当時の音楽に関わった当事者たちの「生の声」を聴く機会というものが減り

つつある、ということであった。「ニューミュージック」の登場にかなり深く関与した大滝詠一は二〇一三年に没し、「ニューミュージック」にかなり近いところでアーティストたちを批評的に見守り続けてきた中村とうやは二〇一一年に亡くなっている。前節で取り上げた牧村憲一は一九四六年生まれで、本稿執筆時において七〇歳であり、彼自身もトークの中で自らの老いについて語ってもいた。

そのような状況であるからこそ、当時の音楽文化に直接的に関わってきた音楽家や評論家、そして彼等の周辺の人物の声を聴く機会を大切にすべきであろう。と同時に、一九七〇年代の音楽というものが人々の記憶（直接的な経験に基づく記憶から間接的な経験による記憶まで、言説のみならず写真といった痕跡も含めて）を通じて顕在化するものであること、そしてその記憶の語りの中で、語りの欲望も介在しながら再生成されるものであるということ、ゆえに当事者の「生の声」に対しても批評的である必要があるということ、これらのことを深く理解すべきであろう。音楽文化は、記憶の中の像としてある。それゆえに、音楽文化の研究は、言説分析という形を通して行われる必要があるのである。

注

- (1) 土橋一夫・鷺尾剛編著『夢街POP DAYS 音楽とショップのカタチ』（二〇一六年、ラトルズ）における鷺尾の発言、一一頁。
- (2) 細野晴臣（書評）「検閲から守った音楽の魂語る『相倉久人にきく昭和歌謡史』」（『朝日新聞』二〇一六年二月四日）、一三画。
- (3) <http://www.arship.jp/70syokohama/about/>（最終確認：二〇一六年十二月二日）

- (4) バイドバイパーハウスについては、当時の店長であった長門芳郎による『バイドバイパー・デイズ 私的音楽回想録 1972-1989』（二〇一六年、リットーミュージック）に詳しい。

- (5) 「はじめに」（東京都現代美術館編『TOKYO ―見えない都市を見せる―二〇一五年、青幻舎）、一四頁。

- (6) 長谷川祐子「東京は今でも未来的か」（前掲『TOKYO ―見えない都市を見せる―）、一三〇頁。

- (7) 「宮沢章夫インタビュー YMOと80年代の東京」（前掲『TOKYO ―見えない都市を見せる―）、三三頁。

- (8) 牧村憲一「ヒットソング」の作りかた 大滝詠一と日本ポップスの開拓者たち（二〇一六年、NHK出版）、二四頁。

